F585
16
OUK

599
I

ОИК
Фут.

В. В. КАНДИНСКІЙ.

Текст художника.

25 репродукцій с картин 1902 - 1917 гг.

4 виньетки.

МОСКВА—1918.

Изданіе Отдѣла Изобразительных Искусств Народнаго Коммиссаріата по Просвѣщенію.

[illegible] Б-ка
НКП РСФСР
№ 400403
193 г.

ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФИИ А. И. МАМОНТОВА.
АРБАТСКАЯ ПЛ., ФИЛИППОВСКИЙ ПЕР., Д. 11.

СТУПЕНИ.

Старый Городъ (1902).

Первые цвѣта, впечатлившіеся во мнѣ, были свѣтло-сочно-зеленое, бѣлое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатлѣнія эти начались с трех лѣт моей жизни. Эти цвѣта я видѣл на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвѣта.

Срѣзали с тонких прутиков спиралями кору так, что в первой полосѣ снималась только верхняя кожица, во второй и нижняя. Так получались трехцвѣтныя лошадки: полоска коричневая (душная, которую я не очень любил и охотно замѣнил бы другим цвѣтом), полоска зеленая (которую я особенно любил и которая даже и увядши сохраняла нѣчто обворожительное) и полоска бѣлая, т. е. сама обнаженная и похожая на слоновую кость палочка (въ сыром видѣ необыкновенно пахучая—лизнуть хочется, а лизнешь—горько,—но быстро в увяданіи сухая и печальная, что мнѣ с самаго начала омрачало радость этого бѣлаго).

Мнѣ помнится, что незадолго до отъѣзда моих родителей в Италію (куда ѣхал трехлѣтним мальчиком и я), родители моей матери переѣхали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая, т. е. ни мебели в ней не было, ни людей. В ком-

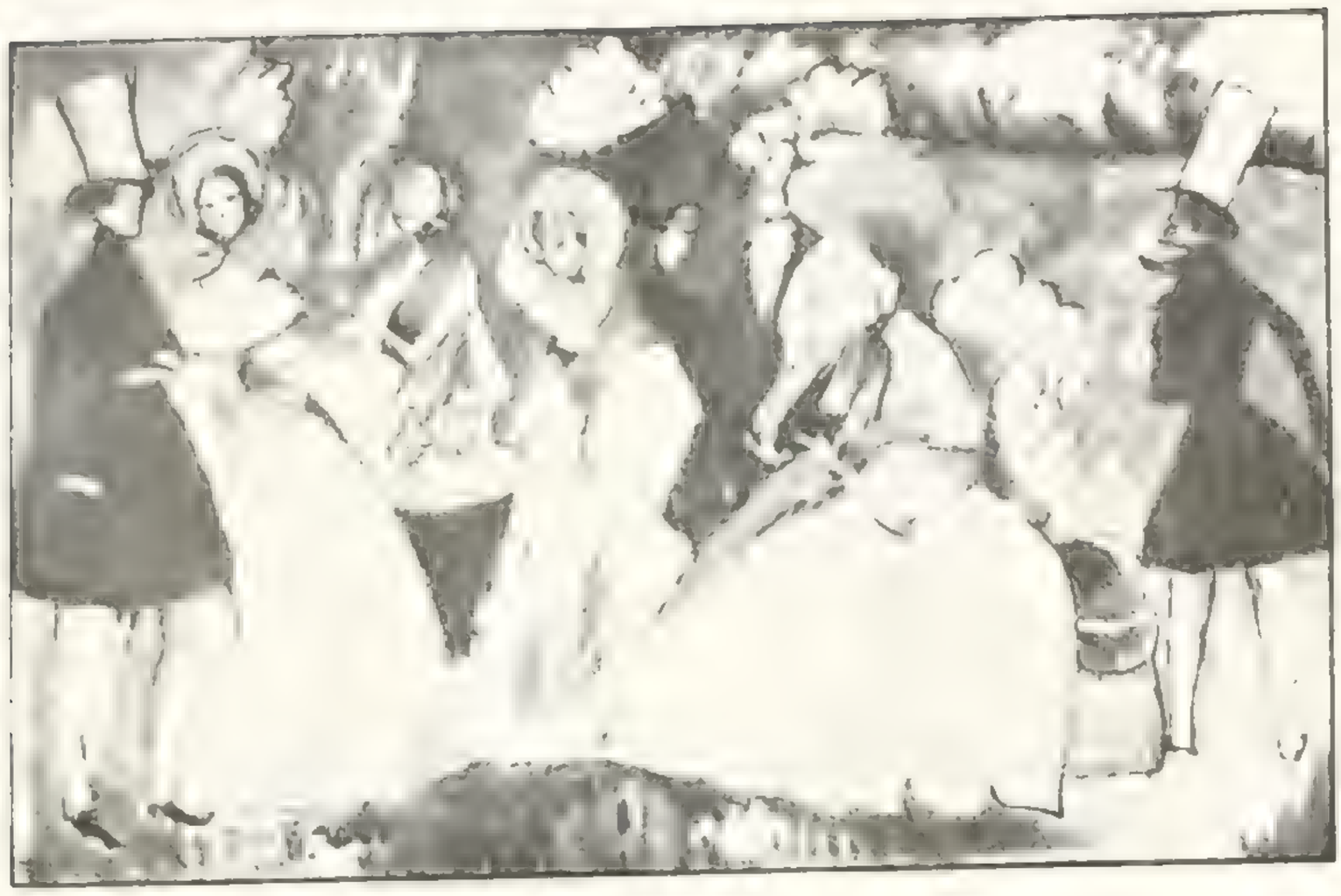
натѣ средней величины, висѣли только совершенно одни часы на стѣнѣ. Я стоял тоже совершенно один перед ними и наслаждался бѣлым циферблатом и написанной на нем розой пунцовокрасной глубины.

Вся Италія окрашивается двумя черными впечатлѣніями. Я ѣду с матерью в черной каретѣ через мост (под ним вода — кажется, грязно-желтая): меня везут во Флоренціи в дѣтскій сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на водѣ страшная черная длинная лодка с черным ящиком посерединѣ: мы садимся ночью в гондолу.

Большое, неизгладимое вліяніе имѣла на все мое развитіе старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихѣева, просвѣтленную душу которой никогда не забудут соприкосавшіеся с нею в ея глубоко альтруистической жизни. Ей я обязан зарожденіем моей любви к музыкѣ, сказкѣ, позже к русской литературѣ и к глубокой сущности русскаго народа. Одним из ярких дѣтских, связанныхъ съ участіемъ Елизаветы Ивановны, воспоминаній была оловянная буланая лошалка из игрушечных скачек — на тѣлѣ у нея была охра, а грива и хвост были свѣтложелтые. По пріѣздѣ моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лѣт, поставив крест на всей длинной работѣ прежних лѣт, учиться живописи, я в первые же дни встрѣтил на улицах совершенно такую же буланую лошадь. Она появляется неуклонно каждый год, как только начнут поливать улицы. Зимой она таинственно исчезает, а весной появляется точно такой, какой она была год назад, не постарѣв ни на волос: она безсмертна.

И полусознательное, но полное солнца обѣщаніе шевельнулось во мнѣ. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего дѣтства. Этой буланкѣ я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-нѣмецки (мать моей матери была нѣмка). И нѣмецкія сказки моих дѣтских лѣт ожили во мнѣ. Нечезнувшія теперь высокія, узкія крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz старый Schwabing и в особенности Au, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города превратили эти сказки в дѣйствительность. Синяя „конка“ сновала по улицам, какъ воплощенный дух сказок, как синій воздух, наполнявшій грудь легким радостным дыханіем. Ярко желтые почтовые ящики пѣли на углах улиц свою громкую пѣсню канареек. Я радовался надписи „Kunstmühle“ и мнѣ казалось, что я живу в городѣ искусства, а, значит и въ городѣ сказки. Из этих впечатлѣній вылились позже написанныя мною картины из средневѣковья. Слѣдуя доброму совѣту, я съѣздилъ в Rothenburg o. T. Неизгладимо останутся в памяти безконечныя пере-

садки из курьерскаго поѣзда в пассажирскій. Из пассажирскаго в крошечный поѣздок мѣстной вѣтки с заросшими травою рельсами, с тоненьким голоском длинношейнаго паровичка, съ визгом и погромыхиваніем сонных колес и со старым крестьянином (в бархатном жилетѣ с большими филигранными серебряными пуговицами), который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Парижѣ и котораго я понимал с грѣхом пополам. Это была необыкновенная поѣздка— будто во снѣ. Мнѣ казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всѣм законам природы, опускает меня все ниже, столѣтье за столѣтьем в глубины прошедшаго. И выхожу съ маленькаго (какого-то „непостояннаго“) вокзала и иду лугом в старыя ворота. Ворота, рвы, узкіе дома, через узкія улицы вытягивающіе друг къ другу головы и углубленно смотрящіе друг другу в глаза, огромныя ворота трактира, отворяющіяся прямо в громадную мрачную столовую, из самой серединыкоторой тяжелая, широкая, мрачная дубовая лѣстница ведет к номерам, узкій мой номер и застывшее море яркокрасных покатых черепичатых крыш, открывшееся мнѣ изъ окна. Все время было ненастно. На мою палитру садились высокія круглыя капли дождя.



Времена кринолина (1910) 150 × 95. Собр. Беффи Амстердам

Трясясь и покачиваясь, онѣ вдруг протягивали друг другу руки, бѣжали друг к другу, неожиданно и сразу сливались в тоненькія, хитрыя веревочки, бѣгавшія проказливо и торопливо между красками или вдруг прыгавшія мнѣ за рукав. Не знаю, куда дѣвались всѣ эти этюды. Только раз за всю недѣлю на какіе-нибудь полчаса выглянуло солнце. И ото всей этой поѣздки осталась всего одна картина, написанная мною—уже по возвращеніи в Мюнхен—по впечатлѣнію. Это—„Старый Город". Он солнечен, а крыши я написал яркокрасныя — насколько сил хватило.

В сущности и в этой картинѣ я охотился за тѣм часом, который был и будет самым чудесным часом московскаго дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще нѣсколько минут и солнечный свѣт становится красноватым от напряженія, все краснѣе, сначала холоднаго краснаго тона, а потом все теплѣе. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащій как туба, сильной рукой потрясающій всю душу. Нѣт, не это красное единство—лучшій московскій час. Он только послѣдній аккорд симфоніи, развивающей в каждом тонѣ высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромнаго оркестра. Розовые, лиловые, бѣлые, синіе, голубые, фисташковые, пламеннокрасные дома, церкви—

Импровизація 9 (1910).
110—110.

Собр. Ф. Штадлера.
Цюрих

всякая из них как отдѣльная пѣснь—бѣшено зеленая трава, низко гудящія деревья, или на тысячу ладов поющій снѣг, или allegretto голых вѣток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стѣны, а над нею все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшаго весь мір алиллуйя, бѣлая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великаго. И на его длинной, в вѣчной тоскѣ по небу напряженной, вытянутой шеѣ—золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звѣзд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мнѣ в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Эти впечатлѣнія повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу.

И одновременно они были и мучением, так как и искусство вообще и в частности мои собственныя силы представлялись мнѣ такими безконечно слабыми в сравненіи с природой. Должны были пройти многіе годы, прежде чѣм путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадкѣ, что цѣли (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мірозаконно различны — и одинаково велики, а, значит, и одинаково сильны. Эта разгадка, руководящая нынѣ моими работами, такая простая и естественно-прекрасная, избавила меня от ненужных мук ненужных стремленій, владѣвших мною, вопреки их недостижимости. Она вычеркнула эти муки, и радость природы и искусства поднялась во мнѣ на неомрачимыя высоты. С той поры мнѣ дана была возможность безпрепятственно упиваться обоими этими міровыми элементами. К наслажденію присоединилось чувство благодарности.

Эта разгадка освободила меня и открыла мнѣ новые міры. Все „мертвое“ дрогнуло и затрепетало. Не только воспѣтые .гьса, звѣзды, .луна, цвѣты, но и лежащій в пенельницѣ застывшій окурок, выглядывающая из уличной .лужи теплѣющая, кроткая бѣлая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвѣстных, но важных цѣлей, листок стѣнного календаря, к которому протягивается увѣренная рука, чтобы насильственно вырвать его изъ теплаго сосѣдства остающихся в календарѣ листков — все явило мнѣ свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чѣм говорит. Так окна для меня и каждая точка в покоѣ и в движеніи (— линія) и явила мнѣ свою душу. Этого было достаточно, чтобы „понять“ всѣм существом, всѣми чувствами возможность и значительность искусства, называемаго нынче в отличіе от „предметнаго“ — „абстрактным“.

Но тогда, в давно ушедшія времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст „хор красок“ (так выражался я про себя), врывавшійся мнѣ в душу из природы. И дѣлал отчаянныя усилія выразить *всю силу* этого звучанія, но безуспѣшно.

В то же время в непрерывном напряженіи держали мою душу и другія, чисто человѣческія потрясенія, так что не было у меня спокойнаго часа. Это было время созданія общестуденческой организаціи, цѣлью которой было объединеніе студенчества не только одного университета, но и всѣх русских, а в конечной цѣли и западноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно. „Безпорядки“, насилія над старыми московскими традиціями свободы, уничтоженія уже со-

Impression 2 (1911).
Москва.

Собр. Кестера
Берлин.

зданныхъ организацій властями, замѣна ихъ новыми, подземный грохотъ политическихъ движеній, развитіе инициативы*) въ студенчествѣ непрерывно приносили новыя переживанія и дѣлали душу впечатлительной, чувствительной, способной къ вибраціи.

К моему счастію политика не захватывала меня всецѣло. Другія и различныя занятія давали мнѣ случай упражнять необходимую способность углубленія въ ту тонко-матеріальную сферу, которая зовется сферой „отвлеченнаго". Кромѣ выбранной мною спеціальности (поли-

*) Инициатива или самодѣятельность одна изъ тѣхъ сторонъ (къ сожалѣнію, слишкомъ мало культивируемая) жизни втиснутой въ твердыя формы. Всякій (личный или корпоративный) поступокъ богатъ послѣдствіями, такъ какъ онъ потрясаетъ крѣпость жизненныхъ формъ безотносительно приноситъ ли онъ „практическіе результаты" или нѣтъ. Онъ творитъ атмосферу критики привычныхъ явленій, своей тупой привычностью все больше дѣлающихъ душу негибкой и неподвижной. Отсюда и тупость массъ, на которую болѣе свободныя души непрерывно горько жалуются. Спеціально художественныя корпораціи должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, болѣе склонными поддаваться новымъ потребностямъ, чѣмъ руководствоваться „прецедентами", какъ это было досель. Всякая организація должна пониматься только какъ переходъ къ большей свободѣ, лишь какъ еще неизбѣжная связь, но все же снабженная той гибкостью, которая исключаетъ торможеніе крупныхъ шаговъ дальнѣйшаго развитія. Я не знаю ни одного товарищества или художественнаго общества, которое въ самое короткое время не стало бы организаціей противъ искусства, вмѣсто того, чтобы быть организаціей для искусства.

Лирика (1911).
130 — 94.

Частное собр.
Берлин.

тической экономіи, гдѣ я работалъ подъ руководствомъ высоко одареннаго ученаго и одного изъ рѣдчайшихъ людей, какихъ я встрѣчалъ въ жизни, проф. А. И. Чупрова) меня то послѣдовательно, а то и одновременно захватывало: римское право (привлекавшее меня тонкой своей сознательной, шлифованной „конструкціей“, но, в концѣ-концовъ, не удовлетворившее мою славянскую душу своей слишком схематически холодной, слишком разумной и негибкой логикой), уголовное право (задѣвшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно въ то время новой теоріей Ломброзо), исторія русскаго права и обычное право (которое вызывало во мнѣ чувства удивленія и любви, как противоположеніе римскому праву, как свободное и счастливое разрѣшеніе сущности примѣненія закона*), соприкасающаяся с этой наукой этнографія (обѣщавшая мнѣ открыть тайники души народной).

*) С сердечной признательностью вспоминаю я полную истинной теплоты и горячности помощь проф. А. И. Филиппова (тогда еще приват-доцента), от котораго я впервые услышал о полном человѣчности принципѣ „глядя по человѣку“, положенному русским народом в основу квалификаціи преступных дѣяній и проводившемуся в жизнь Волостными Судами. Этот принцип кладет в основу приговора не *внѣшнюю* наличность дѣйствія, а качество *внутренняго* его источника—души подсудимаго. Какая близость к основѣ искусства!

Импровизация 24 (1912). Музей в Ахене.

Всѣ эти науки я любилъ и теперь думаю с благодарностью о тѣх часах внутренняго подъема, а, может быть, и вдохновенія, которые я тогда пережилъ. Но часы эти блѣдиѣли при первом соприкосновеніи с искусством, которое только одно выводило меня за предѣлы времени и пространства. Никогда не дарили меня научныя занятія такими переживаніями, внутренними подъемами, творческими мгновеніями.

Но силы мои представлялись мнѣ чрезчур слабыми для того, чтобы признать себя в правѣ пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мнѣ в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы цѣнились, и я рѣшился сдѣлаться ученым. Избранной же мною политической экономіи я любилъ, кромѣ рабочаго вопроса, только чисто отвлеченное мышленіе. Практическая сторона ученія о деньгах, о банковых системах отталкивала меня непреоборимо. Но приходилось считаться и с этой стороной.

К тому же времени относятся два событія, наложившія печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессіонистская выставка в Москвѣ—и особенно „Стог сѣна" Клода Моне—и постановка Вагнера в Большом театрѣ—Лоэнгрин.

До того я былъ знакомъ только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской, еще мальчиком глубоко впечатлялся „Не ждали", а юношей нѣсколько раз ходил долго и внимательно изучать руку Франца Листа на Рѣпинском портретѣ, много раз копировал на память Христа Нолѣнова, поражался „Веслом" Левитана и его ярко писанным отраженным в рѣкѣ монастырем и т. п. И вот сразу увидѣл я в первый раз *картину*. Мнѣ казалось, что без каталога не догадаться, что это —стог сѣна. Эта неясность была мнѣ непріятна: мнѣ казалось, что художник не в правѣ писать так неясно. Смутно чувствовалось мнѣ, что в этой картинѣ нѣт предмета. С удивленіем и смущеніем замѣчал я однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врѣзывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тѣм болѣе был не в силах сдѣлать из пережитаго таких на мой теперешній взгляд простых выводов. Но что мнѣ стало совершенно ясно—это не подозрѣвавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотолѣ, превзошедшая всѣ мои смѣлыя мечты сила палитры. Живопись открывала сказочныя силы и прелесть. Но глубоко под сознаніем был одновременно дискредитирован предмет, какъ необходимый элемент картины. В общем же во мнѣ образовалось впечатлѣніе, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холстѣ*).

Лоэнгрин**) же показался мнѣ полным осуществленіем моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокіе басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем воспріятіи всю силу предвечерняго часа, мысленно я видѣл всѣ мои краски, онѣ стояли у меня перед глазами. Вѣтвенныя, почти безумныя линіи рисовались передо мной. Я не рѣшался только сказать себѣ, что Вагнер музыкально написал „мой час". Но совершенно стало мнѣ ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощью, чѣм это мнѣ представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такія же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканію этих сил была мучительна.

*) „Проблема свѣта и воздуха" импрессіонистов не особенно меня занимала. Мнѣ всегда казалось, что умные разговоры на эту тему имѣют мало общаго с искусством. Позже мнѣ представлялась гораздо болѣе значительной теорія неоимпрессіонистов, в концѣ-концов, оперировавшая вопросом *воздѣйствія краски* и отказавшаяся от обсужденія воздуха. Все же я чувствовал сначала глухо, а потом и сознательно, что всякая теорія, основанная на почвѣ внѣшних средств (а таковы преимущественно теоріи вообще) является лишь единичным случаем, на ряду съ которым одновременно может существовать и много других. Еще позже я понял что внѣшнее, не рожденное внутреннимъ, мертворожденно

**) Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера. Другія же его оперы (как „Тристан", „Кольцо") еще долгіе годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плѣну мое чувство критики. Я нашел объективное для нея выраженіе в своей статьѣ „О сценической композиціи", напечатанной впервые по нѣмецки в 1913 г. (в „Der Blaue Reiter", изд. Р. Пипера, Мюнхен).

Импровизація 27 (1912).
140×120.

Собр. Штиглица.
Нью-Іорк.

У меня часто не было сил вопреки всему подчинять свою волю долгу. И я поддался слишком сильному искушенію.

Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событію. Это было разложеніе атома. Оно отозвалось во мнѣ подобно внезапному разрушенію всего міра. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало невѣрным, шатким и мягкимъ. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мнѣ уничтоженой: ея главнѣйшая основа была только заблужденіем, ошибкой ученых, не строивших увѣренной рукой камень за камнем при ясном свѣтѣ божественное зданіе, а в потемках, наудачу и наощупь искавших истину, в слѣпотѣ своей принимая один предмет за другой.

Уже в дѣтскіе годы мнѣ были знакомы мучительно-радостные часы внутренняго напряженія, часы внутренних сотрясеній, неяснаго стремленія, требующаго повелительно чего-то еще неопредѣленнаго,

днем сжимающаго сердце и дѣлающаго дыханіе поверхностным, наполняющаго душу безпокойством, а ночью вводящаго в мір фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисованіе и нѣсколько позже живопись вырывали меня из условій дѣйствительности, т. е. ставили меня внѣ времени и пространства и приводили к самозабвенью. Мой отец*) рано замѣтил мою любовь к живописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисованія. Ясно помню, как мил мнѣ быль самый матеріал, какими привлекательными, красивыми и живыми казались мнѣ краски, кисти, карандаши, моя первая овальная фарфоровая палитра, позже завернутые в серебряную бумажку угольки. И даже самый запах скипидара был такой обворожительный, серьезный и строгій, запах, возбуждающій во мнѣ и теперь какое то особое, звучное состояніе, главным элементом котораго является чувство отвѣтственности. Многіе уроки, вынесенные мною из сдѣланных ошибок, живы во мнѣ и нынче. Еще совсѣм маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках: все уже было готово, кромѣ копыт. Помогавшая мнѣ и в этом занятіи тетя, которой надо было отлучиться из дому, совѣтовала мнѣ не трогать этих копыт без нея, а дождаться ея возвращенія. Я остался один со своим неоконченным рисунком и страдал от невозможности положить послѣднія—и такія простыя—пятна на бумагу. Мнѣ думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько с'умѣл, черной краски на кисть. Один миг—и я увидѣл четыре черных, чуждых бумагѣ, отвратительных пятна на ногах лошади. Позже мнѣ так понятен был страх импрессіонистов перед черным, а еще позже мнѣ пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхомъ прежде, чѣм я рѣшался положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастія ребенка бросают длинную, длинную тѣнь через многіе годы на послѣдующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску с значительно другим чувством, чѣм чистыя бѣлила.

Дальнѣйшими, особенно сильными впечатлѣніями моего студенческаго времени, также опредѣленно сказывавшимися в теченіе многих лѣт были: Рембрандт в Петербургском Эрмитажѣ и поѣздка моя в Вологодскую губернію, куда я был командирован Московскимъ Об-

*) Мой отец в теченіе всей моей жизни с необыкновеннымъ терпѣніем относился ко всѣм моим прихотям и перескакиваніям с одного поприща на другое. Он стремился с самаго начала развивать во мнѣ самостоятельность: когда мнѣ не минуло еще десяти лѣт, он привлек самого меня, насколько это было возможно, к выбору между классической гимназіей и реальным училищем. Многіе долгіе годы он—несмотря на свои скорѣе скромныя средства—чрезвычайно щедро поддерживал меня матеріально. При моих переходах с одного пути на другой он говорил со мной как старшій друг и в самых важных обстоятельствах не употреблял ни тѣни насилія надо мною. Принципом его воспитанія было полное довѣріе и дружеское ко мнѣ отношеніе. Он знает, как полон я благодарности к нему.

Импровизація 29 (1911).
95×107.

Собр. Э.Ли.
Чикаго.

ществом Естествознанія. Антропологіи и Этнографіи. Моя задача была двоякаго рода: изученіе у русскаго населенія обычнаго уголовнаго права (изысканіе в области примитивнаго права) и собираніе остатков языческой религіи у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей.

Рембрандт меня поразил. Основное раздѣленіе темнаго и свѣтлаго на двѣ большія части, растворенiе тонов второго порядка в этих больших частях, слiяніе этих тонов в эти части, дѣйствующія двузвучіем на любом разстояніи (и напомнившія мнѣ сейчас же Вагнеровскія трубы) открыли передо мной совершенно новыя воз-

можности, сверхчеловѣческую силу краски самой по себѣ, а также—с особою яркостью—повышеніе этой силы при помощи сопоставленія, т. е. по принципу противоположенія. Было ясно, что каждая большая плоскость сама по себѣ вовсе не является сверхъестественной, что каждая из них сейчас же обнаруживает свое происхожденіе от палитры, но что эта самая плоскость через посредство другой ей противоположенной плоскости получает несомнѣнно сверхъестественную силу, так что происхожденіе ея от палитры на первый взгляд представляется невѣроятным. Но мнѣ не было свойственно спокойно вводить замѣченный пріем в собственныя работы. К чужим картинам я безсознательно становился так, как теперь становлюсь к природѣ: онѣ вызывали во мнѣ почтительную радость, но оставались мнѣ все же чужими по своей индивидуальной цѣнности. Съ другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что дѣленіе это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатлѣніе, что его картины длительны, а это об'яснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую*. Со временем я понял, что это дѣленіе присваивает живописи элемент ей будто бы недоступный—*время**).

Въ писаных мною лѣт двѣнадцать, пятнадцать, тому назадъ в Мюнхенѣ картинах я пытался использовать этот элемент. Я написал всего три-четыре таких картины, при чем мнѣ хотѣлось ввести в каждую их составную часть „безконечный" ряд от перваго впечатлѣнія скрытых красочных тонов. Эти тона должны были быть первоначально (и особенно в темных частях) совершенно *запрятанными***) и открываться углубляющемуся, внимательному зрителю лишь со *временем*—вначалѣ неясно и будто бы крадучись, а потом получать все большую и большую, все растущую, „жуткую" силу звучанія. К великому моему изумленію я замѣтил, что пишу в принципѣ Рембрандта. Горькое разочарованіе, болѣзненныя сомнѣнія в собственных силах, сомнѣнія в особенности найти свои средства выраженія охватили меня. Вскорѣ мнѣ представились также и слишкомъ дешевыми способы подобнаго воспо-

*) Простой род употребленія времени.

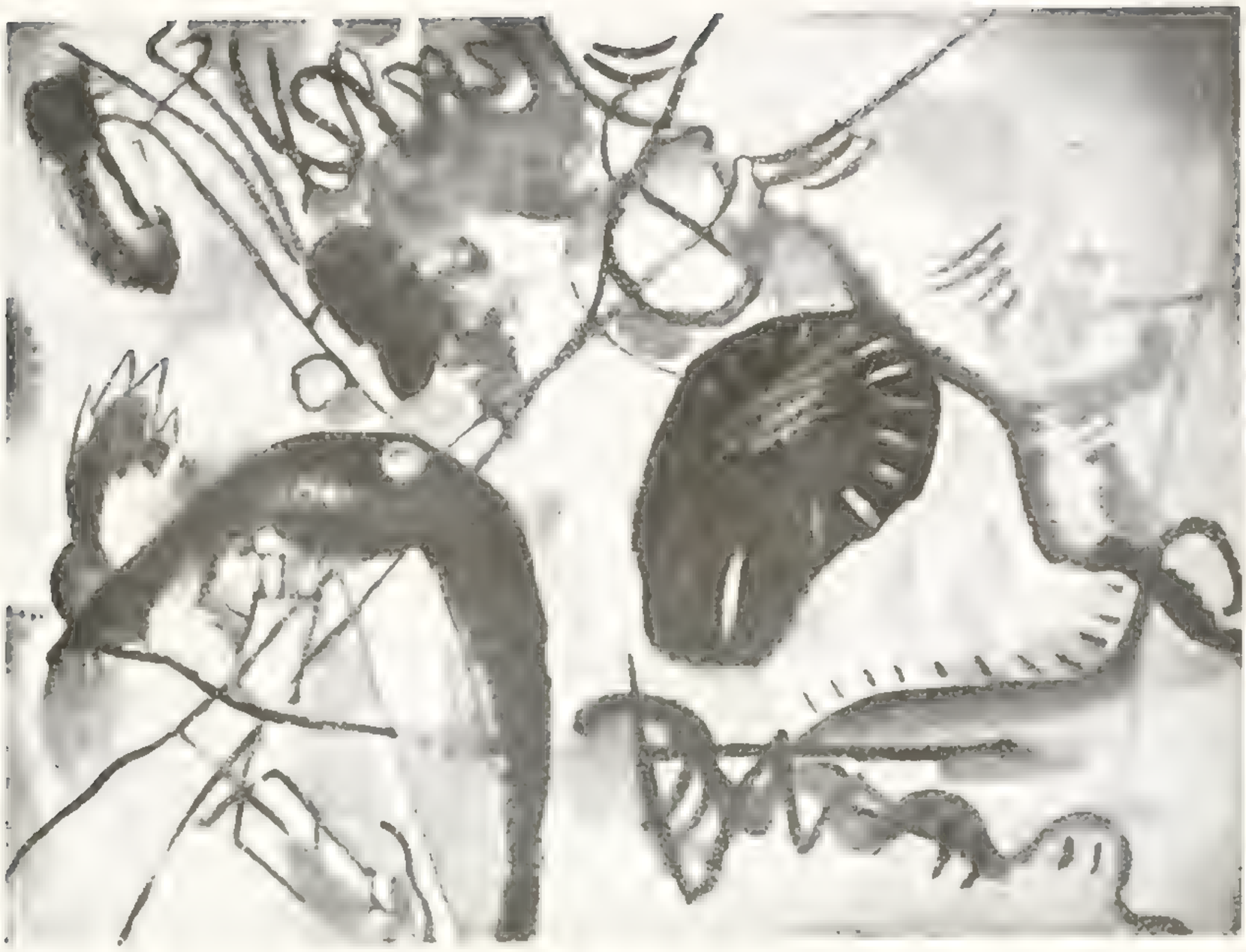
**) К этому времени относится моя привычка записывать отдѣльныя, являвшіяся мнѣ мысли. Так-как бы сама собою для меня почти незамѣтно образовалась книга „О Духовном в Искусствѣ". Замѣтки накапливались втеченіе по крайней мѣрѣ десяти лѣт. Одной из первых замѣток о красочной красотѣ была слѣдующая: „живописная прелесть должна с особою силой привлекать зрителя, но одновременно она призвана скрывать глубоко запрятанное содержаніе". Подъ этимъ разумѣлось живописное содержаніе, но не въ чистой его формѣ (как понимаю я его теперь), а чувство или чувства художника, живописно им выражаемыя. В ту пору еще живо было во мнѣ заблужденіе, что зритель идет с открытой душой навстрѣчу картинѣ и ищет в ней родственной ему рѣчи. Такіе зрители и на самом дѣлѣ существуют (что вовсе не заблужденіе), но они рѣдки, как крупинки золота в пескѣ. Существуют даже такіе зрители, которые отдаются произведеніям и черпают из произведеній, независимо от того, родственен-ли им по духу языкъ их или нѣт.

Композиція 5 стопів.
275×190.

Собр. І. О. Мюллера.
Солотурн (Швейцарія)

щенія моихъ въ ту пору любимыхъ элементовъ скрытаго времени, жутко таинственнаго.

В ту пору я работалъ особенно много, часто до глубокой ночи, пока не овладѣвала мною усталость до физической тошноты. Дни, когда мнѣ не удавалось работать (какъ бы рѣдки они ни были), казались мнѣ потерянными, легкомысленно и безумно растраченными. При мало-мальски сносной погодѣ я ежедневно писалъ этюды въ старомъ Schwabing'ѣ, тогда еще не слившемся вполнѣ съ городомъ. В дни разочарованія въ работѣ въ мастерской и въ композиціонныхъ попыткахъ я писалъ особенно упорно пейзажи, волновавшіе меня, какъ непріятель передъ сраженіемъ, въ концѣ-концовъ бравшій надо мною верхъ: рѣдко удовлетворялъ меня мой этюдъ даже частично, хотя я иногда и пытался выжать изъ нихъ здоровый сокъ въ формѣ картины. Все же блужданіе съ этюдникомъ въ рукахъ, съ чувствомъ охотника въ сердцѣ казалось мнѣ менѣе отвѣтственнымъ, нежели картинныя мои попытки, уже и тогда носившія характеръ—частью сознательный, частью безсознательный—поисковъ въ области композиціи. Самое слово *композиція* вызывало во мнѣ внутреннюю вибрацію. Впослѣдствіи я поставилъ себѣ цѣлью моей жизни написать „Композицію". В неясныхъ мечтахъ неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчасъ что-то неопредѣленное, временами пугавшее меня своею смѣлостью. Иногда мнѣ снились стройныя картины, оставлявшія по себѣ при пробужденіи только неясный слѣдъ несущественныхъ подробностей. Разъ въ жару тифа я видѣлъ съ больною ясностью цѣлую картину, которая, однако, какъ-то разсыпалась во мнѣ, когда я выздоровѣлъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ, въ разные промежутки я написалъ „Пріѣздъ куповъ", потомъ „Пеструю жизнь" и, наконецъ, черезъ много лѣтъ въ „Композиціи 2" мнѣ удалось выразить самое существенное этого бредового видѣнія, что я созналъ, однако, лишь недавно. С самаго начала уже одно слово „Композиція" звучало для меня какъ молитва. Оно наполняло душу благоговѣніемъ. И до сихъ поръ я испытываю боль, когда вижу, какъ легкомысленно зачастую съ нимъ обращаются. При писаніи этюдовъ я давалъ себѣ полную волю, подчиняясь даже „капризамъ" внутренняго голоса. Шпахтелемъ я наносилъ на холстъ штрихи и пленки, мало думая о домахъ и деревьяхъ и поднимая звучность отдѣльныхъ красокъ, насколько силъ хватало. Во мнѣ звучалъ предвечерній московскій часъ, а передъ моими глазами развертывалась могучая, красочная, въ тѣняхъ глубоко грохочущая скала мюнхенскаго цвѣтового міра. Потомъ, особенно по возвращеніи домой, глубокое разочарованіе. Краски мои казались мнѣ слабыми, плоскими, весь этюдъ неудачнымъ усиліемъ передать силу природы. Какъ странно было мнѣ слышать, что я утрирую природныя краски, что эта утрировка дѣлаетъ мои вещи непонятными и что единственнымъ моимъ спасеніемъ было бы научиться „преломленію тоновъ".



Черное пятно (этюд).

Музей живой культуры.

Это было время увлеченія рисункомъ Каррьера и живописью Уистлера. Я часто сомнѣвался въ своемъ „пониманіи“ искусства, старался даже насильственно убѣдить себя, заставить себя полюбить этихъ художниковъ. Но туманность, болѣзненность и какое-то сладковатое безсиліе этого искусства снова меня отталкивали, и я снова уходилъ къ своимъ мечтамъ звучности, полноты „хора красокъ“, а со временемъ и композиціонной сложности. Мюнхенская критика (частью и особенно при моихъ дебютахъ относившаяся ко мнѣ благосклонно*) объясняла мое

*) И теперь признаютъ многіе критики дарованіе за моими старыми картинами, что и служитъ въ большинствѣ случаевъ отличнымъ доказательствомъ ихъ слабости. Въ позднѣйшихъ и въ частности въ послѣднихъ они усматриваютъ заблужденіе, тупикъ, паденіе моей живописи, а часто и обманъ, что и служитъ въ большинствѣ случаевъ отличнымъ доказательствомъ все увеличивающейся силы этихъ картинъ. Опытность и годы развиваютъ безразличіе къ этого рода оцѣнкамъ. Тамъ и здѣсь прорывающіеся хвалебные гимны моей живописи (которымъ суждено звучать все громче) уже лишены силы волновать меня, какъ это было во время моихъ дебютовъ. Художественная критика газетъ и даже журналовъ никогда не создавала „общественнаго мнѣнія“, а всегда создавалась имъ. А именно это-то мнѣніе достигаетъ ушей художника значительно раньше газетныхъ столбцовъ. Но, думается мнѣ, и само это мнѣніе съ твердостью и опредѣленностью угадывается самимъ художникомъ задолго до его образованія. Въ какую бы сторону ни ошибались вначалѣ (а иногда въ теченіе многихъ, многихъ лѣтъ) и это мнѣніе и создаваемая имъ критическая оцѣнка, художникъ *в душѣ* всегда знаетъ въ пору своей зрѣлости цѣну своему искусству. И ужасна должна быть художнику не внѣшняя его недооцѣнка, а внѣшняя его переоцѣнка.

„красочное богатство“ „византійскими вліяніями“. Русская же критика (почти без исключенія осыпавшая меня непарламентскими выраженіями) находила, либо, что я преподношу Россіи западно-европейскія (и там уже даже устарѣлыя) цѣнности в разбавленном видѣ, либо, что я погибаю под вредным мюнхенским вліяніем. Тогда я впервые увидѣл с каким легкомыслієм, незнаніем и беззастѣнчивостью оперируетъ большинство критиков. Это обстоятельство служит объясненіем тому хладнокровію, с которым выслушивают самые злостные о себѣ отзывы умные художники.

Склонность к „скрытому“, к „запрятанному“ помогла мнѣ уйти от вредной стороны народнаго искуества, которое мнѣ впервые удалось увидѣть в его естественной средѣ и на собственной его почвѣ во время моей поѣздки в Вологодскую губернію. Охваченный чувством, что ѣду на какую-то другую планету, проѣхал я сначала по желѣзной дорогѣ до Вологды, потом нѣсколько дней по спокойной, самоуглубленной Сухонѣ на пароходѣ до Устьсысольска, дальнѣйшій же путь пришлось совершить в тарантасѣ через безконечные лѣса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим с непривычки внутренности „волюком“. То, что я ѣхал совсѣм один, давало мнѣ неизмѣримую возможность безпрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя. Днем было часто жгуче-жарко, а почти беззакатными ночами так холодно, что даже тулуп, валенки и вяряская шапка, которые я получил на дорогу через посредство Н. А. Иванцкаго*), подчасъ оказывались не вполнѣ достаточными, и я с теплым сердцем вспоминаю, как ямщики иногда вновь покрывали меня сѣхавшим с меня во снѣ пледом. И въѣзжал в деревни, гдѣ населеніе с желто-сѣрыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-сѣрых же одеждах, или бѣлолицое, румяное с черными волосами было одѣто так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами. Никогда не изгладятся из памяти большія двух'этажныя, рѣзныя избы с блестящим самоваром в окнѣ. Этот самовар не был здѣсь предметом „роскоши“, а первой необходимостью: в нѣкоторых мѣстностях населеніе питалось почти исключительно чаем (Иван-чаем), не считая ячного или яшного (овсяного) хлѣба, не поддающагося охотно ни зубам, ни желудку—все населеніе ходило там со вздутыми животами. В этих-то необыкновен-

*) Благородный отшельник города Кадникова, секретарь земской управы, не встрѣчавшій интереса в Россіи и печатаемый в Германіи ботаник и зоолог, автор серьезных этнографических изысканій и... организатор земской эксплоатаціи роговых кустарных издѣлій, вымогаемых им из безпощадных рук скупщиков. Впослѣдствіи Н. А. было предложено интересное и выгодное положеніе в Москвѣ, но он в послѣднюю минуту отказался: у него не было духу покинуть свое скромное внѣшнее и такое значительное внутренно дѣло. Во время этой поѣздки мнѣ не раз случалось встрѣчать одиноких и дѣйствительно самоотверженных дѣлателей будущей Россіи, счастливой уже и этой стороной в пестрой ея сложности. Среди них не послѣднее мѣсто занимали сельскіе священники.

ных избах я и повстрѣчался впервые с тѣм чудом, которое стало впослѣдствіи одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядѣть на картину со стороны, а самому *вращаться в картинѣ*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на порогѣ перед этим неожиданным зрѣлищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стѣнам лубки: символически представленный богатырь, сраженіе, красками переданная пѣсня. Красный уголъ, весь завѣшанный писаными и печатными образами, а перед ними красно-теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-пенящая скромная и гордая звѣзда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. Съ тѣх пор это чувство живо во мнѣ безсознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно въ Успенском соборѣ и Василіи Блаженном. По возвращеніи из этой поѣздки я сталъ опредѣленно сознавать его при посѣщеніи русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл. Разумѣется, внутренно эти переживанія окрашивались совершенно другъ от друга различно, так как и вызывающіе их источники так различно другъ от друга окрашены: Церковь! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла!

Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшіеся в мелочах и писаные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся*. Так же как и нѣкоторыя другія, и это впечатлѣніе дошло до моего сознанія гораздо позже.

Вѣроятно, именно путем таких впечатлѣній во мнѣ воплощались мои дальнѣйшія желанія, цѣли в искусствѣ. Нѣсколько лѣт занимало меня исканіе средств для введенія зрителя *въ картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся.

Иногда мнѣ это удавалось: я видѣл это по лицу нѣкоторых зрителей. Из безсознательно-нарочитаго воздѣйствія живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к саморастворенію, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замѣчать предмета в картинѣ, его так сказать прозѣвывать. Гораздо позже, уже в Мюнхенѣ, я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрѣлищем. Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в мечты о том, как слѣдовало бы работать, когда вдруг увидѣл перед собой неописуемо-прекрасную, пронизанную внутренним горѣніем картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картинѣ, совершенно непонятной по внѣшнему содержанію и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадкѣ был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стѣнѣ

Пейзаж с дождем (1913).
70×60.

Собр. проф. Брауна.
Мюнхен.

и стоявшая на боку. Попытка на другой день при дневном свѣтѣ вызвать то же впечатлѣніе удалась только наполовину: хотя картина стояла также на боку, но я сейчас же различал на ней предметы, не хватало также и тонкой лессировки сумерок. В общем, мнѣ стало в этот день безспорно ясно, что предметность вредна моим картинам.

Страшная глубина, отвѣтственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: в чем должен найти замѣну отринутый предмет? Опасность орнаментности была мнѣ ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мнѣ противна.

Часто я закрывал глаза на эти вопросы. Иногда мнѣ казалось, что эти вопросы толкают меня на ложный, опасный путь. И лишь через много лѣт упорной работы, многочисленных осторожных подходов, все новых безсознательных, полусознательных и все болѣе ясных и желанных переживаній, при все развивавшейся способности внут-

ренно переживать художественныя формы в их все болѣе и болѣе чистой, отвлеченной формѣ, пришел я к тѣм художественным формам, над которыми и которыми я теперь работаю и которыя, как я надѣюсь, получат еще гораздо болѣе совершенный вид.

Очень много потребовалось времени, прежде чѣм я нашел вѣрный отвѣт на вопрос: „чѣм должен быть замѣнен предмет“? Часто, оглядываясь на свое прошлое, я с отчаяніем вижу длинный ряд лѣт, потребовавшихся на это рѣшеніе. Тут я знаю только одно утѣшеніе: никогда я не был в силах примѣнять формы, возникавшія во мнѣ путем логическаго размышленія, не путем чувства. Я не умѣл выдумывать форм, и видѣть чисто головныя формы мнѣ мучительно. Всѣ формы, когда бы то ни было мною употребленныя, приходили ко мнѣ „сами собою“: онѣ то становились перед глазами моими совершенно готовыми—мнѣ оставалось их копировать, то онѣ образовывались в счастливые часы уже в теченіе самой работы. Иногда онѣ долго и упорно не давались, и мнѣ приходилось терпѣливо, а не рѣдко и со страхом в душѣ дожидаться, пока онѣ созрѣют во мнѣ. Эти внутреннія созрѣванія не поддаются наблюденію: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее броженіе, особое напряженіе внутренних сил, все яснѣе предсказывающее наступленіе счастливаго часа, который длится то мгновенія, то цѣлые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворенія, созрѣваніе плода, потуг и рожденія вполнѣ соотвѣтствует физическому процессу зарожденія и рожденія человѣка. Быть может, также рождаются и міры.

Но как по силѣ напряженія, так и по его качеству эти „подъемы“ весьма разнообразны. Лишь опыт может научить их свойствам и способам их использованія. Мнѣ пришлось тренироваться в умѣніи держать себя на вожжах, не давать себѣ безудержнаго хода, править этими силами. С годами я понял, что работа с лихорадочно бьющимся сердцем, с давленіем в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряженіем всего тѣла не дает безукоризненных результатов: за *таким* под'емом, во время котораго чувство самоконтроля и самокритики минутами даже вовсе исчезает, слѣдует неминуемо скорое паденіе. Такое утрированное состояніе может продолжаться в лучшем случаѣ нѣсколько часов, его может хватить на небольшую работу (оно отлично эксплоатируется для эскизов или тѣх небольших вещей, которыя я называю „импровизаціями“), но его ни в каком случаѣ недостаточно для больших работ, требующих под'ема ровнаго, напряженія упорнаго и не ослабѣвающаго в теченіе цѣлых дней. Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокія высоты со стремительностью и силой. Но

Картина с обнажённой фигурой (1913).
140×120.

Собр. Вальдена.
Берлин.

художник правит талантом. Быть может, с другой стороны—только частично и случайно—художник в состояніи вызывать в себѣ искуственно эти под'емы. Но ему дано квалифицировать род наступающаго помимо его воли под'ема. опыт многих лѣт дает возможность как задержать в себѣ такіе моменты, так временно совершенно подавить их с тѣм, чтобы они почти навѣрное наступили позже. Но полная точность, разумѣется, невозможна и здѣсь. Все-таки относящіеся к этой области опыт и знаніе являются одним из элементов „сознательности“, „расчета“ в работѣ, которые могут быть обозначены и другими именами. Несомнѣнно, что художник должен знать свое дарованіе до тонкости и, как хорошій купец, не давать залеживаться ни крупинкѣ своих

ей. Каждую их частицу он шлифует и оттачивает до той послѣдней возможности, которая опредѣлена ему судьбою*).

Эта выработка, шлифовка дарованія требует значительной способности к концентраціи, ведущей с другой стороны к ущербу других способностей. Это мнѣ пришлось испытать и на себѣ. Я никогда не обладал, так называемой, хорошей памятью: с самаго дѣтства не было у меня способности запоминать цифры, имена, даже стихи. Таблица умноженія была истиннымъ мученіем не только для меня, но и для моего приходившаго в отчаяніе учителя. Я и до сих пор не побѣдил этой необѣдимой трудности и навсегда отказался от этого знанія. Но в то время, когда еще было можно заставлять меня набираться ненужных мнѣ знаній, моим единственным спасеніем была память зрѣнія. Насколько хватало моих технических знаній, я мог вслѣдствіе этой памяти еще в ранней юности записывать дома красками картины, особенно поразившія меня на выставкѣ. Позже пейзажи, писаные по воспоминанію, удавались мнѣ иногда больше, нежели писаные прямо с натуры. Так я написал „Старый Город", а потом цѣлый ряд нѣмецких, голландских, арабских темперных рисунков.

Нѣсколько лѣт тому назад совершенно неожиданно я замѣтил, что эта способность пошла на убыль. Вскорѣ я понял, что нужныя для постояннаго наблюденія силы направились—вслѣдствіе повысившейся способности к сосредоточенію—на другой путь, ставшій для меня гораздо болѣе важным, необходимым. Способность углубленія во внутреннюю жизнь искусства (а, стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силѣ, что я проходил подчас мимо внѣшних явленій, не замѣчая их, что прежде было совершенно невозможно.

Насколько я могу судить, сам эту способность к углубленію я не навязал себѣ извнѣ—она жила во мнѣ и до того органической, хотя и эмбріональной жизнью. А тут просто пришла ея пора, и она стала развиваться, требуя и моей помощи упражненіями.

Лѣт тринадцати или четырнадцати на накопленныя деньги я, наконец, купил себѣ небольшой полированный ящик с масляными красками. И до сегодня меня не покинуло впечатлѣніе, точнѣе говоря, переживаніе, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами—и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубокосерьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облег-

*) Часто обсуждаемая первность, наслѣдіе 19-го вѣка, породившая цѣлый ряд небольших, хотя и прекрасных произведеній во всѣх областях искусства и не давшая почти ни одного большого и внутренне и внѣшне, надо думать, уже на исходѣ. Мнѣ кажется, что время новой внутренней опредѣленности, духовнаго „знанія", становится все ближе, а оно-то только и может дать художникам всѣх искусств то необходимое длительное напряженіе в равновѣсіи, ту увѣренность, ту силу над самим собою, которыя являются необходимой, лучшей, неизбѣжной почвой для произведеній большой внутренней сложности и глубины

Картина с бѣлой каймой (1913).
Собр. Клукеена.
Фёр. (Германія).

ченія, со сдержаннымъ звучаніемъ печали, съ надменной силой и упорствомъ, съ настойчивымъ самообладаніемъ, съ колеблющейся ненадежностью равновѣсія выходятъ другъ за другомъ эти странныя существа, называемыя красками—живыя сами въ себѣ, самостоятельныя, одаренныя всѣми необходимыми свойствами для дальнѣйшей самостоятельной жизни и каждый мигъ готовыя подчиниться новымъ сочетаніямъ, смѣшаться другъ съ другомъ и создавать неоконченное число новыхъ міровъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, уже утомленныя, ослабѣвшія, отвердѣвшія, лежатъ тутъ же подобно мертвымъ силамъ и живымъ воспоминаніямъ о былыхъ, судьбою не допущенныхъ, возможностяхъ. Какъ въ борьбѣ или сраженіи выходятъ изъ тѣлъ-ковъ свѣжія, призванныя замѣнить собою старыя ушедшія силы. Посреди палитры особый міръ остатковъ уже пошедшихъ въ дѣло красокъ, блуждающихъ на холстахъ, въ необходимыхъ воплощеніяхъ, вдали отъ первоначальнаго своего источника. Это—міръ, возникшій изъ остатковъ уже написан-

ных картин, а также опредѣленный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил. Этим случайностям я обязан многим: онѣ научили меня вещам, которых не услышать ни от какого учителя или мастера. Нерѣдкими часами я разсматривал их с удивленіем и любовью. Временами мнѣ чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, порождала особое музыкальное звучаніе. Мнѣ слышалось иногда шипѣніе смѣшиваемых красок. Это было похоже на то, что можно было, наверное, испытывать в таинственной лабораторіи полнаго тайны алхимика.

Как-то мнѣ довелось услышать, что один извѣстный художник (не помню, кто именно) выразился так: „Когда пишешь, то на один взглядъ на холст должно приходиться полвзгляда на палитру и десять взглядов на натуру". Это было красиво сказано, но мнѣ скоро стало ясно, что для меня эта пропорція должна быть другой: десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру. Именно так выучился я борьбѣ с холстом, понял его враждебное упорство в отношеніи к моей мечтѣ и наловчился насильственно его этой мечтѣ подчинять. Постепенно я выучился не видѣть этого бѣлаго, упорнаго, упрямаго тона холста (или лишь на мгновеніе замѣтить его для контроля), а видѣть вмѣсто него тѣ тона, которым суждено его замѣнить — так в постепенности и медленности выучивался я то тому, то другому.

Живопись есть грохочущее столкновеніе различных міров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы міров между собою создать новый мір, который зовется произведеніем*). Каждое произведеніе возникает и технически так, как возник космос—оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в концѣ-концов в симфонію, имя которой—музыка сфер. Созданіе произведенія есть міроздані̀е.

Так сдѣлались внутренними событіями душевной жизни эти впечатлѣнія от красок на палитрѣ, а также и тѣх, которыя еще живут в тюбиках, подобныя могущественным внутренно и скромным на вид людям, внезапно в нуждѣ открывающим эти до того скрытыя силы и пускающим их в ход. Эти переживанія сдѣлались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до моего сознанія уже, по крайней мѣрѣ, лѣт пятнадцать тому назад. Я записывал случайныя переживанія и лишь позже замѣтил, что всѣ они стояли в органической связи между собою. Мнѣ становилось все яснѣе, я все с большею силой чувствовал, что центр тяжести искусства лежит не в области „формальнаго", но исключительно во внутреннем стремленіи (содержаніи), по-

*) В противоположность нѣмецкому, французскому, англійскому короткому слову это длинное русское слово как бы отпечатлѣло в себѣ всю исторію произведенія – длинную и сложную, таинственную и с призвуками „божественной" предопредѣленности.

Импровизація 33 (1913).
100 88.

Собств. ван-Асендельфта.
Голландія.

велительно подчиняющем себѣ формальное. Мнѣ не легко было отказаться от привычнаго взгляда на первенствующее значеніе стиля, эпохи, формальной теоріи и душою признать, что качество произведенія искусства зависит не от степени выраженнаго в нем формальнаго духа времени, не от соотвѣтствія его признанному безошибочным в извѣстный період ученію о формѣ, а совершенно безотносительно от степени силы внутренняго желанія (= содержанія) художника и от высоты выбранных им и именно ему нужных форм. Мнѣ стало ясно, что, между прочим, и самый „дух времени" в вопросах формальных создается именно и исключительно этими полнозвучными художниками—„личностями", которые подчиняют своей убѣдительностью не только современников, обладающих менѣе интензивным содержаніем или только внѣшним дарованіем (без внутренняго содержанія), но и поколѣніями, вѣками позже живущих художников. Еще один шаг—потребовавшій,

одинако, так много времени, что мнѣ совѣстно об этом думать—и я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусствѣ разрѣшается только на базисѣ внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном всѣ извѣстные тереотическіе законы и границы. И только в послѣдніе года я научился, наконец, с любовью и радостью наслаждаться „враждебным“ моему личному искусству „реалистическим“ искусством и безразлично и холодно проходить мимо „совершенных по формѣ“ произведеній, как будто родственных мнѣ по духу. Но теперь я знаю, что „совершенство“ это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершеннаго содержанія: дух опредѣляет матерію, а не наоборот. Обвороженный по неопытности глаз скоро остывает, а временно обманутая душа скоро отворачивается. Предложенное мною мѣрило обладает той слабой стороной, что оно—„бездоказательно“ (особенно в глазах тѣх, кто лишен сам не только активнаго, творческаго, но и пассивнаго содержанія, т. е. в глазах обреченных оставаться на поверхности формы, неспособных углубляться в неизмѣримость содержанія). Но великое Немело Исторіи, сметающее сор внѣшности с духа внутренняго, явится и тут послѣдним, неумытным судьей*).

Так постепенно мір искусства отдѣлялся во мнѣ от міра природы, пока, наконец, оба міра не пріобрѣли полную независимость друг от друга.

Тут мнѣ вспоминается один эпизод из моего прошлаго, бывшій источником моих мученій. Когда, будто вторично рожденный, я пріѣхал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскорѣ уже натолкнулся на ограниченіе своей свободы, сдѣлавшее меня хотя только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом—работа с модели.

*) В наших современниках еще так силен принцип l'art pour l'art в его поверхностном смыслѣ, душа их еще так засорена этим „как“ в искусствѣ, что они способны вѣрить ходовому теперь утвержденію: природа есть только предлог для выраженія художественнаго, сама по себѣ она не существенна в искусствѣ. Именно только привычка поверхностнаго переживанія формы могла до такой степени заглушить душу, что она может не слышать звучанія какого нибудь, хотя бы и второстепеннаго, элемента в произведеніи. Мнѣ кажется, что благодаря уже наступившему *внутреннему*—душевному перевороту нашей совершенно особенной эпохи скоро это понятіе „безбожное“ отношеніе к искусству, если и не измѣнится во всем своем объемѣ, т. е. в массѣ художников и „публики“, то все же перейдет на болѣе и в этой массѣ здоровую почву. У многих же проснется их живая и лишь временно приглушенная душа. Развитіе душевной воспріимчивости и смѣлости в *собственных* переживаніях—главнѣйшія, неизбѣжныя к тому условія. Этому сложному вопросу я посвятил жестко-опредѣленную статью „О формѣ в искусствѣ“ в „Der Blaue Reiter“.

Маленькія Радости (этюдъ).
120 × 110.

Собр. Бефри.
Амстердамъ

Я увидѣлъ себя въ знаменитой въ ту пору, биткомъ набитой школѣ живописи Антона Ажбэ*). Двѣ, три „модели" позировали для головы и для нагого тѣла. Ученики и ученицы изъ разныхъ странъ тѣснились около этихъ дурнопахнущихъ, безучастныхъ, лишенныхъ выразительности, а часто и характера, получающихъ въ часъ отъ 50 до 70 пфенниговъ, явленій природы, покрывали осторожно, съ тихимъ, шипящимъ звукомъ штрихами и пятнами бумагу и холстъ и стремились возможно точно воспроизвести анатомически, конструктивно и характерно этихъ имъ чуждыхъ

*) Антонъ Ажбэ, славянинъ по происхожденію, былъ даровитымъ художникомъ и человѣкомъ рѣдкихъ душевныхъ качествъ.

Многіе изъ его безчисленныхъ учениковъ учились у него безвозмездно. На просьбу поработать у него даромъ онъ неизмѣнно отвѣчалъ: „работайте только какъ можно больше!" Его личная жизнь была, вѣроятно, очень несчастной. Можно было слышать, но не видѣть его смѣющимся: губы его въ смѣхѣ только немножко раздвигались, глаза оставались печальными. Не знаю, извѣстна-ли кому-нибудь тайна его жизни. А смерть его была также одинока, какъ и жизнь: онъ умеръ совершенно одинъ въ своей мастерской. Несмотря на его очень крупный заработокъ, послѣ него осталось всего нѣсколько тысячъ марокъ. Вся мѣра его щедрости открылась только по его смерти.

Мечтательная импровизація (1913).
130 ×130.

Частн. собраніе.
Берлинъ.

людей. Они старались пересѣченіемъ линій отмѣтить расположеніе мускуловъ, особыми штрихами и плоскостями передать лѣпку ноздри, губы, построить всю голову „въ принципѣ шара" и не задумывались, какъ мнѣ казалось, ни минуты надъ искусствомъ. Игра линій нагого тѣла иногда очень меня интересовала. Подчасъ она меня отталкивала. Нѣкоторыя позы нѣкоторыхъ тѣлъ развивали противное мнѣ выраженіе линій, и мнѣ приходилось копировать его, насилуя себя. И жилъ въ почти непрерывной борьбѣ съ собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхалъ я снова свободно и не рѣдко поддавался искушенію „удрать" изъ школы.

Черныя линіи (1913
130 × 130.

чтобы побродить с этюдником и по-своему отдаться природѣ на окраинах города, в его садах или на берегах Изара. Иногда я оставался дома и пытался на память, либо по этюду, либо просто отдаваясь своим фантазіям, иногда порядочно-таки уклонявшимся от „натуры", написать что-нибудь по своему вкусу.

Хотя и не без колебанія, но все же я счел себя обязанным заняться анатоміей, для чего, между прочим, добросовѣстно прослушал даже цѣлых два курса. Во второй раз мнѣ посчастливилось заняться на полныя жизни и темперамента лекціи профессора Мюнхенскаго уни-

Композиция 6 (1918)
300 × 195.

верситета Moillet, которыя он читал специально для художников*) Я записывал лекціи, срисовывал препараты, нюхал трупный воздух. И всегда, но как-то только полусознательно, пробуждалось во мнѣ странное чувство, когда приходилось слышать о прямом отношеніи анатоміи к искусству. Мнѣ казалось это страннымъ, почти обиднымъ.

Но скоро стало мнѣ ясно, что каждая „голова", как бы ни показалась она вначалѣ „безобразна", являет собою совершенную красоту. Без ограниченій и оговорок обнаруживающійся в каждой такой головѣ естественный законъ конструкціи придаетъ ей эту красоту. Часто стоя передъ такой „безобразной" головой, я повторялъ про себя: „как умно". Именно нѣчто безконечно умное говоритъ изъ каждой подробности: напр., каждая ноздря пробуждаетъ во мнѣ тоже чувство признательнаго удивленія, какъ и полетъ дикой утки, связь листа с вѣткой, плавающая лягушка, клювъ пеликана. Тоже чувство красиво-умнаго сейчасъ же проснулось во мнѣ и во время лекцій Moillet.

Впослѣдствіе я понялъ, что по этой же причинѣ все цѣлесообразно-безобразное и в произведеніи искусства—прекрасно.

Тогда же я чувствовалъ только смутно, что предо мной открывается, тайна особаго міра. Но не в моихъ силахъ было связать этотъ міръ с міромъ искусства. Посѣщая старую Пинакотеку, я видѣлъ, что ни одинъ изъ великихъ мастеровъ не исчерпалъ всей глубины красоты и разумности природной глѣпи: природа оставалась непобѣдимой. Временами мнѣ чудилася ея смѣх. Но гораздо чаще она представлялась мнѣ отвлеченно „божественной": она творила *свое* дѣло, шла *своими* путями к *своим* цѣлям, исчезающим в далеких туманах, она жила в своемъ царствѣ, бывшемъ, какъ это ни странно, внѣ меня. В какомъ же отношеніи стоитъ к ней искусство?

Нѣсколько товарищей увидѣли у меня как-то мои внѣшкольныя работы и поставили на мнѣ печать „колориста". Не безъ ехидства прозвали меня нѣкоторые изъ нихъ „пейзажистом". И то и другое не было мнѣ пріятно, тѣм болѣе, что я сознавалъ их правоту. Дѣйствительно, в области краски я былъ гораздо больше „дома", нежели в рисункѣ. Одинъ изъ очень мнѣ симпатичныхъ товарищей сказалъ мнѣ в утѣшеніе, что колористам часто не дается рисунок. Но это не уменьшало моего страха передъ грозящимъ мнѣ бѣдствіем и я не зналъ, какими средствами от него найти спасеніе.

*) А не для художниц: женщины не допускались на эти лекціи, так же как и в академію, что так осталось и до сегодня. Даже в частных школах всегда бывал женоненавистническій элемент. Так и у нас послѣ „собачьей революціи" (раньше ученики приходили в мастерскую с собаками, что по постановленію самих же учеников было позже запрещено) было не мало охотников произвести „бабью революцію"—„выкинуть баб вон". Но сторонников этой „революціи" оказалось недостаточно, и милая эта мечта осталась в области несбывшихся желаній.

Свѣтлая Картина (1913).
100×78.

Тогда Franz Stuck былъ „первымъ нѣмецкимъ рисовальщикомъ", и я отправился къ нему, запасшись только школьными моими работами. Онъ нашелъ многое плохо нарисованнымъ и посовѣтовалъ мнѣ проработать еще годъ надъ рисункомъ, а именно въ академіи. Я былъ смущенъ: мнѣ казалось, что не выучившись въ два года рисунку, я уже никогда ему не научусь. К тому же я провалился на академическомъ экзаменѣ. Но это обстоятельство меня, впрочемъ, болѣе разсердило, чѣмъ обезкуражило: одобрены профессорскимъ совѣтомъ*) были такіе рисунки, которые я с полнымъ правомъ могъ назвать бездарными, глупыми и лишенными всякихъ знаній. Послѣ годичной работы дома я во второй разъ отправился к Stuck'y—на этотъ разъ только с эскизами картин, написать которыя у меня не хватило умѣнья, и с нѣсколькими пейзажными этюдами. Онъ принялъ меня в свой „живописный" классъ и на вопросъ о моемъ рисункѣ отвѣтилъ, что онъ очень выразителенъ. Но при первой же

*) В низшій „рисовальный" класс Академіи ученики принимаются послѣ офиціальнаго экзамена всѣм совѣтом профессоров этих низших классов. В высшій „живописный", профессор принимает по своему личному усмотрѣнію и, придя к убѣжденію, что ошибся в талантливости ученика, также самостоятельно вычеркивает его из списков, что впрочем дѣлал кажется, только Stuck, почему его очень боялись.

моей академической работѣ он самым рѣшительным образом запротестовал против моих „крайностей“ в краскѣ и совѣтовал мнѣ проработать нѣкоторое время и для изученія формы только черной и бѣлой краской. Меня пріятно поразило, с какой любовью он говорил об искусствѣ, об игрѣ форм, и о их переливаніи друг в друга, и я почувствовал к нему полную симпатію. Так как я замѣтил, что он не обладает большой красочной воспріимчивостью, то и рѣшил учиться у него только рисуночной формѣ и вполнѣ отдался ему в руки. Об этом годѣ работы у него, как ни приходилось мнѣ временами сердиться (живописно тут дѣлались иногда самыя невозможныя вещи), я вспоминаю в результатѣ с благодарностью. Stuck говорил обыкновенно очень мало и не всегда ясно. Иногда послѣ корректуры мнѣ приходилось долго думать о сказанном им, а в заключеніе я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботѣ, неспособности закончить картину, он помог одним единственным замѣчаніем. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первыя же мгновенія, чѣм неминуемо его порчу в дальнѣйшей, уже сухой части работы: „я просыпаюсь с мыслью: сегодня я в правѣ сдѣлать вот то—то“. Это „в правѣ“ открыло мнѣ тайну серьезной работы. И вскорѣ я на дому закончил свою первую картину.

Но еще долгіе годы я самому себѣ казался обезьяной, запутавшейся в сѣти: органическіе законы построенія сплетались вокруг моих намѣреній и только послѣ больших усилій и попытокъ мнѣ удалось опрокинуть эту „стѣну на пути к искусству“. Так я вступил, наконец, в мір искусства, природы, науки, политических форм, морали и т. д., чувствуя опредѣленно, что каждый из этих міров самостоятелен, управляется самостоятельными ему свойственными законами, при чем отдѣльные эти самостоятельные міры образуют совокупно в окончательном их соединеніи новый, большой мір, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствіем.

Сегодня—день одного из откровеній этого міра. Связь между отдѣльными мірами освѣтилась как бы молніей. Ужасая и осчастливливая, міры эти выступили неожиданно из потемок. Никогда не были они так тѣсно связаны между собою и никогда не были они так рѣзко отграничены друг от друга. Эта молнія рождена омрачившимся духовным небом, которое внесло над нами черное, удушающее и мертвое. Отсюда начало великой эпохи *Духовнаго*.

Только со временем и в постепенности уяснилось мнѣ, что „истина“ как вообще, так и в искусствѣ в частности, не есть какой-то X, т. е. не есть вѣчно не полно познаваемая, но все-же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движенію и находится в постоянном медленном движеніи. Мнѣ она вдруг представилась похо-

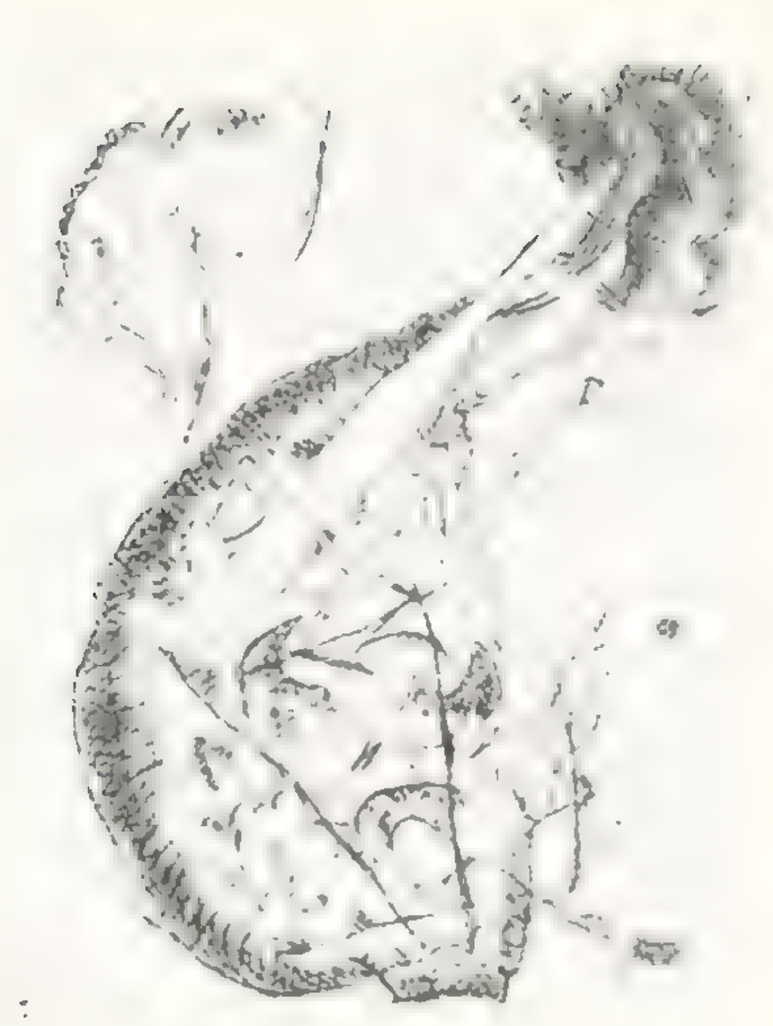
Акварель „Одному Голосу“ (1916).

жен на медленно двигающуюся улитку, повидимости, будто бы едва сползающую с прежняго мѣста и оставляющую за собою клейкую полосу, к которой прилипают близорукія души. И здѣсь я замѣтил это важное обстоятельство сначала в искусствѣ и лишь позже я увидѣл, что и в этом случаѣ тот-же закон управляет и другими областями жизни. Это движеніе истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, нѣкоторыя части отпадают, как скорлупа спадает с орѣха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается нѣкоторыми за орѣх, почему эту скорлупу одаряют жизнью орѣха, и, пока дерутся из за этой скорлупы, орѣх катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей безконечной высотѣ такой точной, крѣпкой и твердой, что нѣкоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно вѣря, что на этот раз они достигнут самого неба... пока она не сломится и вмѣстѣ с тѣм всѣ лезшіе по ней вѣрующіе не посыпятся с нея, как лягушки в

Акварель (1916).

болото, в безнадежную муть. Человѣк часто подобен жучку, котораго за спинку держишь в пальцах: в нѣмой тоскѣ двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и вѣрит непрерывно, что в этой соломинкѣ его спасеніе. Во время моего „невѣрія“ я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мнѣ соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спинѣ в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, „сами собою“ выросшія вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда свѣтит солнце.

Развитіе искусства подобно развитію нематеріальнаго знанія не состоит из новых открытій, вычеркивающих старыя истины и провозглашающих их заблужденіями (как это, *повидимости*, происходит в наукѣ). Его развитіе состоит во внезапных вспышках, подобных молніи, из взрывов, подобных „букету“ фейерверка, разрывающемуся высоко в



Офорт (1916).

небѣ и разсыпающему вокруг себя разноцвѣтныя звѣзды. Эти вспышки в ослѣпительном свѣтѣ вырываютъ изъ мрака новыя перспективы, новыя истины, являющіяся, однако, в основѣ своей ничѣм инымъ, как органическим развитіем, органическим ростом прежних истин, которыя не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжаютъ свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истинѣ и каждой мудрости. Оттого что выросъ новый сукъ, стволъ не можетъ стать ненужнымъ: имъ обусловливается жизнь этого сука.

Это есть развѣтвленіе исконнаго ствола, с котораго „все началось". А развѣтвленіе, дальнѣйшій ростъ и дальнѣйшее усложненіе, представляющееся часто такъ безнадежно запутаннымъ и запутывающее часто пути человѣка,—ничто иное какъ необходимыя ступени к могучей кронѣ: части и условія, в концѣ-концовъ, образующія зеленое дерево.

Таковъ же ходъ и нравственной эволюціи, имѣющей своимъ первоисточникомъ религіозныя опредѣленія и директивы. Библейскіе законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно-геометрических формулах—не убивай, не прелюбодѣйствуй—получаютъ в слѣдующем (христіанском) періодѣ как бы болѣе гнутыя, волнистыя границы: их примитивная геометричность уступаетъ мѣсто менѣе точному внѣшне, свободному контуру. Недозволеннымъ признается не только чисто мате-

ріальный проступок, но и дѣйствіе внутреннее, еще не вышедшее из предѣлов нематеріальности.

Итак, простая, точная и негибкая мысль не только не отвергается, но используется, как необходимая ступень для дальнѣйших в ней коренящихся мыслей. И эти дальнѣйшія, болѣе мягкія, менѣе точныя и менѣе матеріальныя мысли подобны болѣе гибким новым вѣтвям, протыкающим в воздухѣ новыя отверстія.

Христіанство в своей оцѣнкѣ кладет на вѣсы не внѣшнее, жесткое дѣйствіе, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнѣйшей переоцѣнки цѣнностей, непрерывно, а, стало быть, и в этот час медленно творящей дальнѣйшее, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства. В наше время в сильно революціонной формѣ. На этом пути я дошел до того вывода, что безпредметная живопись не есть вычеркиваніе всего прежняго искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное раздѣленіе стараго ствола на двѣ главныя вѣтви*), без которых образованіе кроны зеленаго дерева было бы немыслимо.

В болѣе или менѣе ясной формѣ я усвоил это обстоятельство уже давно, и утвержденія, что я хочу опрокинуть зданіе стараго искусства всегда дѣйствуют на меня непріятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтоженія уже существующих форм искусства: я видѣл в них ясно только внутренно логическій, внѣшне органическій неизбѣжный дальнѣйшій рост искусства. Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознанія, и так рушились одно за другим побочныя, не относящіяся к сущности искусства требованія, которыя я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользѣ одного единственнаго требованія: требованія *внутренней* жизни в произведеніи. К удивленію

*) Я разумѣю под этими двумя главными вѣтвями два различных рода дѣятельности в искусствѣ. *Род виртуозный* (извѣстный уже давно музыкѣ, как спеціальное дарованіе, и которому в области литературы соотвѣтствует сценическое искусство актера) выражается в болѣе или менѣе индивидуальном воспріятіи и в художественной, творческой интерпретаціи „природы" (яркій примѣр—портрет). Под природой зльсь слѣдует понимать и уже существующее, другой рукой созданное произведеніе: вырастающее отсюда виртуозное произведеніе относится к роду написанных „с натуры" картин. Желаніе создавать такія виртуозныя произведенія до сих пор в общем либо подавлялось в себѣ художниками, либо отрицалось в возникших этим путем произведеніях —о чем только можно пожалѣть. Большіе художники не боялись и этого желанія. К этому же роду относятся и так называемыя коціи: художник стремится подойти к чужому произведенію так же близко, как это дѣлает добросовѣстный в точности дирижер с чужой композиціей.

Другой род есть *род конпозиціонный*, при котором произведеніе возникает преимущественно или цѣликом „из художника", что извѣстно в музыкѣ уже в теченіе столѣтій. В этом смыслѣ живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все ростущей тенденціей создавать „абсолютныя" произведенія, т.-е. неограниченно „объективныя", вырастающія подобно произведеніям природы, „сами собою" чисто закономѣрным путем и как самостоятельныя *существа*. Эти произведенія стоят ближе к живущему in abstracto искусству и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее in abstracto искусство.

своему я тут замѣтил, что это требованіе выросло на базисѣ, подобном базису нравственной оцѣнки*).

Выключеніе предметности из живописи ставит естественно очень большія требованія способности внутренно переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитіе в этом направленіи, являющееся неизбѣжным. Так создаются условія, образующія новую атмосферу. А в ней, в свою очередь, много, много позже создастся *чистое искусство*, представляющееся нам нынче с неописуемой прелестью в ускользающих от нас мечтах.

Со временем я понял, что моя, постепенно все больше развивающаяся, терпимость к чужому искусству не только не может быть мнѣ вредной, но моим личным стремленіям исключительно благопріятна.

А потому я отчасти ограничиваю, отчасти расширяю обычное выраженіе „художник должен быть односторонним" и говорю: „художник должен быть односторонним в своем произведеніи". Способность переживать чужія произведенія (что, конечно, и совершается и должно совершаться на свой лад) дѣлает душу болѣе воспріимчивой, способной к вибрированію, отчего она и дѣлается богаче, шире, утонченѣе

*) Я замѣтил, что этот взгляд на искусство вырастает в то же время из чисто русской души, в примитивных уже формах своего народнаго права являющейся антиподом западно-европейскому юридическому принципу, источником котораго было языческое римское право. При рѣшительной логикѣ внутренняя квалификація может быть объяснена слѣдующим образом: данный поступок даннаго человѣка не есть преступленіе, несмотря на то, что он в общем и относительно других людей должен быть разматриваем как преступленіе. Слѣдовательно, в этом случаѣ преступленіе не есть преступленіе. И далѣе: абсолютнаго преступленія нѣт (какая противоположность „nulla poena sine lege"). Еще дальше: не поступок (реальное), но его корень (абстрактное) создает зло (и добро). И наконец: каждый поступок морально безразличен. Он стоит на рубежѣ. Воля дает ему толчек—он падает направо или налѣво. Внѣшняя шаткость и внутренняя точность в этом отношеніи высоко развиты у русскаго народа, и едва-ли я ошибаюсь, предполагая у русских особо сильную способность в этом направленіи. А потому и не удивительно, что народы, воспитавшіеся на—во многих отношеніях цѣнных—принципах формальнаго, внѣшне необыкновенно точнаго римскаго духа (напоминаю опять jus strictum *ранняго* періода), либо глядят на русскую жизнь, пожимая плечами, либо отворачиваются от нея с пренебрительным осужденіем. В особенности поверхностные наблюдатели видят в этой чужому глазу странной жизни только мягкость и внѣшнюю шаткость, принимаемыя за „безпринципность", при чем от них ускользает скрытая в глубинѣ внутренняя точность. Слѣдствіем отсюда является та снисходительность свободомыслящих русских к другим народам, в которой им самим эти народы отказывают. Та снисходительность, которая так часто переходит у русских в восторженность. Постепенным освобожденіем духа—счастьем нашего времени—я объясняю тот глубокій интерес и все чаще замѣчаемую „вѣру" в Россію, которые все больше охватывают способные к свободным воспріятіям элементы в Германіи. В послѣдніе перед войной годы ко мнѣ все чаще стали приходить в Мюнхенѣ эти прежде невиданные мною представители молодой, неоффиціальной Германіи. Они проявляли не только живой внутренній интерес к сущности русской жизни, но и опредѣленную вѣру в „спасеніе с востока". Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сферѣ. И все же меня часто поражала интенсивность их мечты „когда-нибудь увидѣть Москву". И было как-то особенно странно и радостно видѣть среди посѣтителей совершенно такого же внутренняго склада швейцарцев, голландцев и англичан. Уже во время войны в бытность мною в Швеціи мнѣ посчастливилось встрѣтить и шведов опять-таки того же духа. Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И „человѣчество" уже не будет пустым звуком.

Сумеречное (1917).
71 × 93.

и все больше приспособляется к достиженію своих цѣлей. Переживаніе чужих произведеній подобно в широком смыслѣ переживанію природы. А слѣпи и глух не может быть художник. Напротив, еще с болѣе радостным сердцем, с еще болѣе увѣренным пылом переходит он к собственной работѣ, видя, что и другія возможности (а онѣ безчисленны) вѣрно (или болѣе или менѣе вѣрно) используются в искусствѣ. Что касается меня лично, то мнѣ люба каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма ему чуждая.

Думается, что будущая философія, помимо сущности вещей, займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще болѣе сгустится атмосфера, необходимая человѣку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и безсознательно, так же как переживается еще и нынче безсознательно внѣшнее вещей, что и об-

Ясность (1917).
79×101.

ляетъ собою наслажденіе предметнымъ искусствомъ. Эта атмосфера являетъ собою необходимое условіе для переживанія человѣкомъ сначала духовной сущности в матеріальныхъ вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченныхъ вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знакъ „Духа“ родится наслажденіе абстрактнымъ — абсолютнымъ искусством.

Моя книга „О духовном в искусствѣ“, а также и „Der Blaue Reiter“ преслѣдуют преимущественно цѣль пробужденія этой в будущем безусловно необходимой, обусловливающей безконечныя переживанія способности воспріятія духовной сущности в матеріальныхъ и абстрактныхъ вещах. Желаніе вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появленія обоих изданій*).

*) „Духовное“ года два пролежало в моем столѣ. Всѣ попытки осуществить „Синяго Всадника“ кончались неудачей. Franz Marc, с которым я в ту пору общей ко мнѣ вражды познакомился, нашел издателя для первой книги. Осуществленію второй он помог также и своим умным и талантливым сотрудничеством.

Объ эти книги часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, т. е. как „программы“ ихъ авторовъ—художниковъ, заблудившихся въ теоретической, разсудочной работѣ и въ ней погибающихъ. Но наименѣе всего пытался я обращаться къ разсудку, къ мозговой работѣ. Эта задача была бы сегодня преждевременной; она еще только становится передъ художникомъ ближайшей, важной и неизбѣжной цѣлью (=шагомъ). Укрѣпившемуся, пустившему могучіе корни духу не можетъ стать, да и не станетъ опаснымъ ничто, а слѣдовательно, и возбуждающее страхъ участіе разсудочной работы въ искусствѣ, даже ея преобладаніе надъ интуитивной частью и, *въ концѣ концовъ*, быть можетъ, и совсѣмъ выключеннымъ „вдохновеніемъ“. Мы знаемъ только законъ сегодняшній, тѣхъ немногихъ тысячелѣтій, изъ которыхъ выросъ постепенно (съ видимыми отклоненіями) генезисъ творчества. Мы знаемъ свойства только нашего „таланта“ съ его неизбѣжнымъ элементомъ безсознательнаго и съ *опредѣленной* окраской этого безсознательнаго. Но отдаленное отъ насъ годами „безконечности“ произведеніе, быть можетъ, будетъ создаваться хотя бы вычисленіемъ, при чемъ точное вычисленіе, быть можетъ, будетъ открываться только „таланту“ какъ, напр., въ астрономіи. И если это будетъ даже *только* такъ, то и тогда характеръ безсознательнаго будетъ окрашенъ иначе, чѣмъ въ извѣстныя намъ эпохи.

Послѣ нашего уже упомянутаго итальянскаго путешествія и послѣ короткаго пребыванія въ Москвѣ, когда мнѣ было лѣтъ пять, родители мои вмѣстѣ съ Е. П. Тихѣевой, которой я обязанъ такъ многимъ, должны были переѣхать по болѣзни отца на югъ, въ тогда еще очень мало устроенную Одессу. Тамъ я позже учился въ гимназіи, непрерывно чувствуя себя какъ бы временнымъ гостемъ въ этомъ нашей семьѣ чуждомъ городѣ, уже самый языкъ котораго насъ удивлялъ и былъ намъ не всегда понятенъ. Стремленіе вернуться въ Москву насъ никогда не оставляло. Съ тринадцати лѣтъ каждое лѣто ѣздилъ я съ отцомъ, а восемнадцати переселился въ Москву съ чувствомъ возвращенія на родину. Мой отецъ родомъ изъ Черниска, куда, какъ разсказываютъ въ нашей семьѣ, предки его были сосланы по политическимъ причинамъ изъ Западной Сибири. Образованіе свое онъ получилъ въ Москвѣ и полюбилъ ее не менѣе, чѣмъ свою родину. Его глубокочеловѣческая душа сумѣла понять „московскій духъ“, что съ такой живостью выражается въ каждой мелочи; для меня истинное удовольствіе слушать, какъ онъ перечисляетъ, напр., съ особой любовью старинныя, ароматныя названія „сорока сороковъ“ московскихъ церквей. Въ немъ бьется несомнѣнно живая жилка художника. Онъ очень любитъ живопись и въ юности занимался рисованіемъ, о чемъ всегда вспоминаетъ любовно. Мнѣ, ребенку, онъ часто рисовалъ. Я и сейчасъ хорошо помню его деликатную, нѣжную и выразительную линію, которая такъ похожа на его изящную фигуру и удивительно красивыя руки. Однимъ изъ его

Cary Hoe (1917)
13 × 19.5

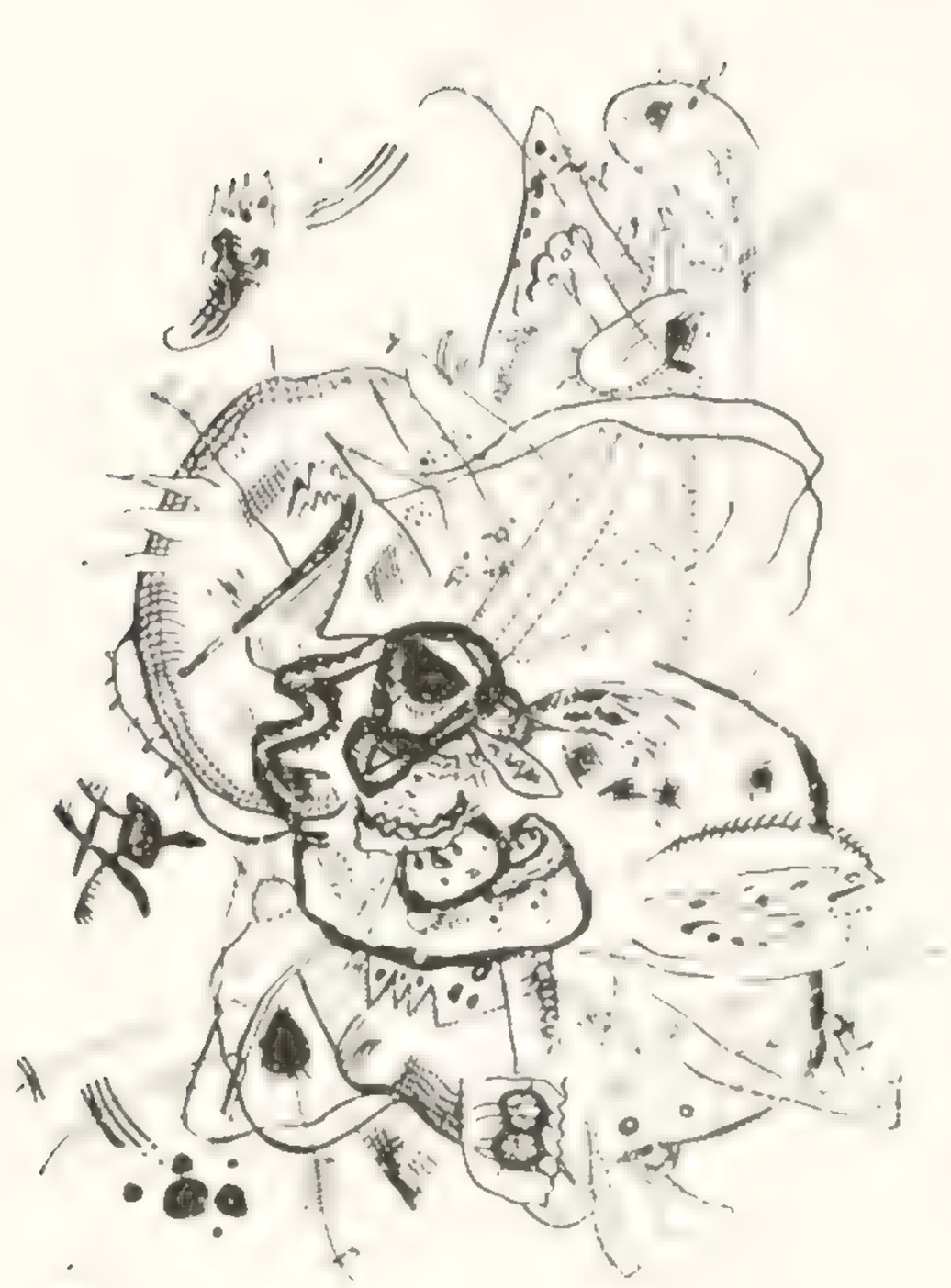


Рисунок (1918).

любимѣйшихъ удовольствій всегда было посѣщеніе выставокъ, гдѣ онъ долго и внимательно смотритъ на картины. Непонятное ему онъ не осуждаетъ, а стремится понять, спрашивая всѣхъ, у кого надѣется найти отвѣтъ. Моя мать—москвичка, соединяющая въ себѣ всѣ свойства, составляющія въ моихъ глазахъ всю сущность самой Москвы: выдающаяся внѣшняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергія, оригинально сплетенное изъ первости и величественнаго спокойствія и самообладанія, соединеніе традиціонности и истинной свободы.

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновеніе и путаница отдѣльныхъ элементовъ внѣшности, въ послѣднемъ слѣдствіи представляющей собою безпримѣрно своеобразно единый обликъ, тѣ-же свойства во внутренней жизни, спутывающія чуждаго наблюдателя (отсюда и многообразные, противорѣчивые отзывы иностранцевъ о Москвѣ), но все же въ послѣднемъ слѣдствіи—жизни, такой-же

своеобразно—единой. Эту внѣшнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканій. Она—мой живописный каммертон. Мнѣ кажется, что это всегда так и было и что благодаря—с теченіем времени пріобрѣтеннымъ—внѣшнимъ формальнымъ средствам я писал все ту же „натуру“, но лишь форма моя совершенствовалась в своей большей существенности и в большей выразительности. Скачки в сторону, которые случались со мною на этом все-же прямом пути, в общем результатѣ не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, в которые чувствовал я себя обезсиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбѣгом и набираніем внутренних сил, новой ступенью, обусловливавшей дальнѣйшій шаг.

Кандинскій.

Мюнхен, іюнь—октябрь 1913.

Москва, сентябрь 1918.

УКАЗАТЕЛЬ КАРТИН.

Стран.

1. Старый Город, 1902 г. 9
2. Импровизація 2, 1909 г. (Собр. Стенхоуера. Стокгольм) 11
3. Времена кринолина, 1910 г. (Собр. Бефри. Амстердам) 12
4. Импровизація 9, 1910 г. (Собр. Штадлера. Цюрих) 13
5. Композиція 2, 1910 г. 14
6. Москва, 1911 г. (Собр. Кёлера. Берлин) 16
7. Лирика, 1911 г. (Частн. собр. Берлин) 17
8. Импровизація 24, 1912 г. (Музей Ахен). 18
9. Импровизація 27, 1912 г. (Собр. Штиглица. Нью-Iорк) 20
10. Импровизація 29, 1912 г. (Собр. Эдди. Чикаго) 22
11. Композиція 5, 1912 г. (Собр. Мюллера. Солотурн) 24
12. Черное пятно, 1912 г. (Музей живоп. культуры. Москва) 26
13. Пейзаж с дождем, 1913 г. (Собр. Брауне. Мюнхен) 29
14. Картина с бѣлой формой, 1913 г. (Собр. Вальдена. Берлин) 31
15. Картина с бѣлой каймой, 1913 г. (Собр. Клуксена. Фёр). 33
16. Импровизація 33, 1913 г. (Собр. Ван Асендельфта Хоуда. (Голландія) . 35
17. Композиція 6, 1913 г. . . . . 37—38
18. Маленькія Радости, 1913 г. (Собр. Бефри. Амстердам). 39
19. Мечтательная Импровизація, 1913 г. (Частн. собр. Берлин). 43
20. Черныя Линіи, 1913 г. 41
21. Композиція 7, 1913 г. 42
22. Свѣтлая картина, 1913 г. 44
23. Сумеречное, 1917 г. 51
24. Ценность, 1917 г. 52
25. Смутное, 1917 г. 53
26. Рисунок, 1918 г. 55

ВИНЬЕТКИ.

1. Акварель: Одному Голосу, 1916 г. 16
2. Акварель: Простое, 1916 г. 17
3. Офорт, 1916 г. 48
4. Дерев. гравюра из книги „Klänge“, 1913 г. 5

ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ ХУДОЖНИКА.

1. Ueber das Geistige in der Kunst.
(R. Piper & Co Verlag München, 1912). 3-е изданіе.

2. Der Blaue Reiter.
Herausgeber Kandinsky und Franz Marc. (R. Piper & Co Verlag München 1914). 2-ое изданіе.

3. Klänge.
(R. Piper & Co Verlag München, 1913). Роскошное изданіе в 300 нумерованых и подписавших авторомъ экземплярах (без права повторенія)—со многими черными и красочными гравюрами по дереву.

4. Kandinsky—Album.
(Verlag Der Sturm, Herausgeber Herwarth Walden, Berlin, 1914). 80 репродукцій за года 1901- 1913 с текстом художника.

5. The art of Spiritual Harmony.
(Constable & Co Ltd. London, 1914).

6. Om Konstnären.
(Förlag Gummesons Konsthandel, Stockholm, 1916), брошюра

Цѣна 18 руб.

ОЦК – 68737